amph.
Theol. Hymno
T

Sonderdruck aus den
Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft, Jahrgang VIII, Heft 3

LIBRARY
NOV 5 1907
UNIVERSITY OF TORONTO.

Wie entstehen Kirchengesänge?

3 1761 09703633 9

Von

Adolf Thürlings
ord. Prof. an der Universität Bern

Rektorrede,
gehalten am 73. Stiftungsfeste der Universität Bern,
den 17. November 1906

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1907

Wie entstehen Kirchengesänge?[1])

Von

Adolf Thürlings.

(Bern.)

Vor wenigen Wochen hielt die »jüngste der Wissenschaften«, die Musikwissenschaft, ihren ersten Arbeitskongreß auf Schweizerboden ab. Es war eine höchst erfreuliche und an wissenschaftlichen Leistungen und Anregungen reiche Tagung, die von Gelehrten aus neun europäischen Ländern und aus Nord- und Südamerika beschickt war, glänzend auch durch die Darbietung seltener Kunstwerke in kirchlichen und weltlichen Konzerten, wie sie in unserm Lande zur Zeit am besten und leichtesten eben Basel leisten konnte. Die Mitarbeit an diesem Kongresse nahm meine Zeit und meine Gedanken in diesem Sommer und Herbst sehr stark in Anspruch, und das mag es rechtfertigen, wenn ich — zugleich in dankbarer Erinnerung an die Baseler Tage — auch für den Festtag unserer Alma Mater ein Thema wählte, das mit der musikalischen Wissenschaft in Zusammenhang steht, obwohl es dem Theologen in einer Zeit, wo die wichtigsten theologischen, kirchlichen, religiösen Probleme die christliche Welt bis in ihre Tiefen aufwühlen, auch sonst wahrlich nicht an Stoff fehlt.

* * *

Ganz können wir unsere Frage: »Wie entstehen Kirchengesänge?« nicht jener jungen Wissenschaft überlassen; die Theologie, speziell die Liturgik, hat zu ihrer Beantwortung ein gewichtiges Wort mitzusprechen, und das gibt ihr erst ihre Bedeutung. Wollten wir freilich den Begriff eines Kirchengesanges so weit fassen, daß wir jeden Gesang mit beliebigem religiösem Text und in beliebiger künstlerischer Form, der einmal in der Kirche beim Gottesdienst oder gar nur in einem Konzert zur Aufführung kam, allenfalls auch gefiel und ab und zu wiederholt wurde, mit diesem Namen bezeichneten, dann wäre eine Theorie und Geschichte des Kirchengesanges nicht wohl möglich, und unsere Fragestellung bliebe müßig. Aber eine solche Auffassung wäre auch verfehlt; wir nennen doch auch nicht einen Blumenstrauß oder eine Topfpflanze deshalb ein Kirchengerät, weil sie einmal bei festlichem Anlasse in der Kirche aufgestellt waren.

1) Rektoratsrede, gehalten am 73. Stiftungsfeste der Universität Bern, den 17. November 1906.

Die älteste Kirche hatte einen ganz andern Begriff vom Kirchengesang; sie sah ihn nicht als bloßen Schmuck an, nicht als gleichgültigen Lückenbüßer, sondern als integrierenden Teil der Liturgie selbst, der die poetische Kulmination des Gehalts der heiligen Schriften in künstlerisch wirksamer Form der Gemeinde darbot. Im Gesang sah man also das liturgische Wort, die liturgische Aktion selber, und man konnte nicht beliebig auf ihn verzichten, wie etwa auf eine schön behauene Säule oder eine künstlerisch bemalte Kirchenwand.

Von diesem Grundsatze der alten Kirche aus, auf dem der Kirchengesang tatsächlich erwachsen ist, wollen wir nun das weite Gebiet, natürlich nur in gedrängtester Kürze und unter Beschränkung auf das Abendland, geschichtlich-kritisch überfliegen, und wir werden sehen, daß der alte Grundsatz, richtig verstanden, auch heute noch seine Kraft behält.

I.

Auf älteste Gestaltungen weist uns die Einrichtung der Schriftlesungen hin, die den Schwerpunkt schon der frühesten christlichen Gemeindegottesdienste bildete. Das stammt aus der Synagoge. Einer Lektion aus dem Gesetze folgte im jüdischen Kultus eine aus den Propheten und andern Büchern der h. Schrift. Die ältesten Christen nahmen allmählich als weiteren Lesestoff die apostolischen Briefe und die Evangelien, überhaupt den nach und nach sich festigenden Kanon neutestamentlicher Schriften auf, so daß nun drei oder mehr Lesungen einander folgten; oder es wurde auch eine *Lectio continua*, eine fortlaufende Lesung aus einem Buche veranstaltet, wobei künstliche Pausen gemacht wurden, um nicht zu ermüden, während bei der andern Einrichtung die Pausen sich von selbst durch den Wechsel im Lesestoff ergaben.

Diese Pausen bieten nun den ersten natürlichen Anlaß zur Einschiebung von andersartigem Erbauungsstoff. Sie sind die ersten und ältesten liturgischen Stellen, auf denen der Gesang sich entfaltete, der also ebenso, wie die Lesung der Gemeinde den Schriftinhalt zu vermitteln hatte, nur eben in einer den poetisch-lyrischen Teilen entsprechenden Form. Wie die Lesepraxis beider Arten, so ist uns auch der Gesang an diesen Stellen von den abendländischen wie morgenländischen Kirchenvätern schon früh, jedenfalls im 4. Jahrhundert bezeugt.

Welcher Art waren nun aber diese Gesänge zwischen den Lesungen? Da eröffnen sich uns ganz merkwürdige Ausblicke.

Vor allem müssen wir die eigentlich staunenswerte Tatsache feststellen, daß wir diese alten Gesänge mitsamt ihren Melodien in allem Wesentlichen heute noch besitzen. Es sind die sogenannten **Responsorial-**

gesänge, die den breitesten Raum in den kirchlichen Gesangbüchern des Mittelalters einnehmen und sowohl bei der Abendmahlsmesse als bei den reinen Lesungsgottesdiensten, die ebenfalls als eine Missa, als eine opfermäßige Huldigung der Gemeinde angesehen wurden, zum Vortrage kamen und trümmerhaft und sporadisch noch heute zum Vortrage kommen. Sie sind zwar, so wie wir sie haben, nicht ganz ursprünglich; gewisse fränkische Übungen haben eine Alteration der Gliederung hervorgerufen; aber das ist nur unwesentliche Modifikation.

Die Hauptcharakterzüge und die Melodiengänge sind uns erhalten: die Responsorien sind Sologesänge mit Chorwiederholungen. Diese Chorrefrains sind in der Gestalt, wie sie uns überliefert sind, nicht mehr volksmäßig; ja sie sind vielfach so koloraturenhaft, daß sie in keiner Weise und zu keiner Zeit von einer Volksgemeinde so vorgetragen werden könnten. Die schola cantorum, die in Rom und anderwärts schon früh auf dem Plane war, wird die Antworten des Volks übernommen und allmählich reicher ausgestaltet haben.

Ob dies auch mit den Vorträgen des Solisten, des Kantors, der durchaus als eine liturgische Amtsperson betrachtet und geschätzt wurde, der Fall war, ist nicht so sicher. Hier geht die Tradition jedenfalls von der Synagoge aus, für die der Sologesang in der Zeit der Losschälung der Christengemeinde hinreichend bezeugt ist. In den responsorialen Soli haben wir also wohl die ältesten Formen des christlichen Kirchengesanges überhaupt, die sich von vorn herein als entwickelter Kunstgesang charakterisieren. Sie wollen durch die Kunst als solche wirken, bleiben aber doch durch die wiederholt einsetzenden Antworten der Gemeinde volksmäßig und sichern sich auf diese Weise selbst ihre Bedeutung als eines regelrechten und wertvollen Bestandteils der Liturgie, d. h. des Gemeindegottesdienstes.

Ob man der ursprünglichen Gestalt dieser Weisen durch Vergleichung mit den griechisch-syrischen Gesängen und mit dem Synagogengesang musikgeschichtlich noch näher kommen könne, das ist noch wenig studiert. Daß aber die Vorträge des christlichen Solokantors ursprünglich rezitativisch einfach gewesen sein müßten oder etwa rein syllabisch nach altgriechischer Art, ist schwerlich anzunehmen. Diese ältesten Gesänge sind vorwiegend dem alten Psalmenbuche entnommen, dessen mannigfaltige Formen schon in ihrem Ursprung eine reichere musikalische Gliederung zur Voraussetzung haben; aber über das Verhältnis von Melodie und Wort in der christlichen Übung können die Texte im allgemeinen kaum Aufschluß geben. Mehr sagt uns der eigentümliche Umstand, daß die Responsorien für die Abendmahlsmesse aus zwei auch in der Tonalität ungleichen Bestandteilen zusammengesetzt sind: der erste Teil hieß frühzeitig *Responsorium gradale* oder *graduale*, weil der

Kantor es *ad gradus*, d. h. auf der Unterstufe der Lesekanzel vortrug; der zweite Teil bestand anfangs textlich nur aus dem in den Psalmen eine so große Rolle spielenden Lobruf Alleluja. Hier mußte also von Anfang an die reiche melismatische Ausgestaltung die Hauptsache sein; jeder Wortgedanke trat zurück. Es war ein »Jauchzen ohne Worte«, eine *Jubilatio*, »für die die Sprache zu arm ist«, wie sie sich ja auch an den »unaussprechlichen Gott« richtet. So belehrt uns schon im 4. Jahrhundert Augustinus. Das Alleluja ist also unbeschadet seiner Verwendung als einfacher Volksrefrain gleichzeitig als reich ausgebildeter Koloraturgesang ins Abendland eingetreten. Auch die später angeschlossenen Psalmverse haben ausgeführte Melismen, so daß hierin die beiden Teile des Meßresponsoriums ziemlich gleichartig geworden sind. Nur, was jetzt zwei Teile sind, waren ursprünglich zwei getrennte Gesänge. Die heutige abendländische Messe hat in der Regel nur zwei Lesungen, die frühere hatte drei oder mehrere. Das erforderte auch mindestens zwei Zwischengesänge, das *Responsorium graduale* und das Alleluja. Nach dem Wegfall einer Lesung wurden diese unmittelbar nach einander vorgetragen, ohne daß sie sich miteinander verschmolzen. Daß keiner wegfiel, kann als Beweis ihrer hohen Schätzung dienen.

Diese reichen Gesänge sind vielfach von großer Schönheit. Dennoch muten sie uns als einstimmige, unbegleitete und jedenfalls sehr frei rhythmisierte Koloraturgänge fremdartig an, und sie können ihr kirchliches Bürgerrecht, das ihnen ein Jahrtausend hindurch fast unbestritten war, heute nur mehr mühsam aufrecht erhalten. Aber wir müssen uns doch vor der Meinung hüten, daß sie in einer frühen kirchlichen Periode einen unserem heutigen liturgischen und musikalischen Empfinden näherliegenden Charakter aufgewiesen hätten. Denn in der Form, wie sie auf uns gekommen sind, waren sie schon um die Mitte des 5. Jahrhunderts vorhanden; ja das Alleluja, das direkt auf die Liturgie von Jerusalem zurückgeführt wird, erscheint in Rom schon unter Papst Damasus 368—384 reich an Melismen. Jedenfalls war auch der Kanon responsorialer Gesänge und Melodien, wie wir ihn heute noch haben, gleichzeitig mit der Ordnung der abendländischen Liturgie im wesentlichen vollendet. Neben Ambrosius von Mailand und unbekannten Reformatoren in Spanien und Gallien haben diesen Prozeß gesanglicher reicher Liturgiebildung besonders die römischen Päpste Damasus, Leo I., Gelasius und Gregor I. seinem Abschlusse entgegengeführt. Weiter aber, als bis ins vierte Jahrhundert, können wir im Abendland überhaupt nicht mehr deutlich zurücksehen; denn dies ist das Jahrhundert einer durchgreifenden Neugestaltung der christlichen Liturgie in beiden Kirchenteilen, die sich im Morgenland an die Namen Basilius und Chrysostomus knüpft, im Abendland aber an die soeben ge-

nannten Männer, deren liturgisch-musikalische Arbeit hauptsächlich durch zwei dem Morgenlande fremde Aufgaben bestimmt war: 1) die Durchführung des lateinischen Sprachgeistes an Stelle des griechischen, und 2) die Durchführung der liturgischen Gliederung nach dem kirchlichen Jahre.

II.

Als aber am Ende dieser langen Entwicklung Gregor der Große um die Wende des 6. zum 7. Jahrhundert mit dem Abschluß der liturgischen Ordnungen des Abendlandes auch die große Sammlung der Gesänge veranstaltete, die im Laufe einer ganzen Reihe von Jahrhunderten allmählich sich im kirchlichen Gebrauche festgesetzt hatten, da erhielt diese ihren Namen schon nicht mehr von den ältesten Gesängen, den Responsorien, sondern von einer andern Form, die erst in jüngerer Zeit in das Abendland eingedrungen war. Die Sammlung bekam den Namen **Antiphonarium.**

Eine ganz andere Art von Gesängen war damals schon eingebürgert und zu den Responsorien hinzugetreten, die zwar auch das alte Psalmbuch zur Textgrundlage hatte, aber melodisch viel einfacher und darum auch volksmäßiger war. Die Antiphonen sind von Anfang an Chorgesänge, die abwechselnd von der in zwei Chöre geteilten Gemeinde gesungen wurden. Diese Vortragsart entspricht der hebräischen Psalmpoesie, wie sie auch in den griechischen und lateinischen Übersetzungen nach Möglichkeit beibehalten wurde, entschieden besser, als die solistische Ausstattung einzelner Verse. Die kurzen, zweiteiligen Verse, die in oft übergroßer Zahl einander folgen, fordern förmlich einen solchen abwechselnden Vortrag. Darum mag die antiphonale Psalmodie auch älter sein, als jede andere; aber in der christlichen Liturgie hat sie erst mehrere Generationen später Eingang gefunden, als der Responsorialgesang. Diese Form hat in der christlichen Kirche den Psalmengesang erst in umfassenderem Maße zum Selbstzweck gemacht. Die Psalmodie leitet nun bald nicht bloß die Lesegottesdienste ein, sondern wird zu einem Kranze von Stundenandachten, in denen der ganze Psalter in jeder Woche einmal abgesungen wurde. Im Nacht- oder Vigiloffizium behielten die Schriftlesung und der Responsorialgesang dabei ihre altehrwürdige Stellung bei, in den Tagzeiten schrumpften sie zu einem winzigen Capitulum und Responsoriolum nebst einigen Psalmversiculi zusammen.

Besonders hat sich die monastische Gemeinde dieser Formen bemächtigt; doch ist der Psalmengesang in abwechselnden Chören und in den alten, einfachen Rezitationsmelodien dem Volke nie ganz fremd geworden. Es liegt ein wunderbarer Reiz in diesen knappen und prägnanten Melodiephrasen und in dem Prinzip der Abwechselung gerade bei

der Kürze der Verse. Unter den protestantischen Kirchen hat nur die anglikanische diese Form dauernd zu popularisieren gewußt; die Wessenbergische Zeit hat eine volksmäßige deutsche Abendpsalmodie auch für die katholischen Gemeinden geschaffen, die im Gebiete der alten Diözese Konstanz und in einigen Gegenden des Rheinlands trotz begreiflicher hierarchischer Abneigung bis heute noch lebendig geblieben ist.

Aus den Offizien, den Lesegottesdiensten, drang die antiphonale Psalmodie auch in die Abendmahlsmesse ein, wo sie Augustinus im 4. Jahrhundert noch nicht kennt, während bei Gregor das ganze System längst fertig vorliegt, in welchem zu dem einen Doppelresponsorium von solistischem Charakter drei antiphonale Chorpsalmodien treten, die der ganzen Sammlung den Namen gaben.

Die Chorpsalmodie hat aber hier andern Zweck. Bei dem solistischen Kunstvortrag des Responsoriums hat die Gemeinde nichts anderes zu tun, als zuzuhören, den Gesang auf sich wirken zu lassen, das Schriftwort in schöner Form in sich aufzunehmen.

Die dreifache Chorpsalmodie begleitet hingegen gewisse wortlose, aber ausgedehnte Aktionen, um deren Monotonie zu unterbrechen. Das *Offertorium* füllt die Zeit aus, in der die Gemeinde in langem Zuge die Gaben an den Altar bringt und hier dem Bischof überreicht; die *Communio* füllt die eigentliche Mahlzeit, die Kommunion der Gemeinde aus; der *Introitus* endlich, vorwiegend Schöpfung der Kirche von Rom, wird während der langen Zurüstung und des Einzuges des Papstes mit seinem Gefolge in die Kirche und an den Altar gesungen, verdankt also seine bis heute gebliebene reichere Ausstattung und beträchtlichere Ausdehnung der größeren Feierlichkeit und dem fast höfischen Zuge, der der speziell römischen Liturgie frühzeitig anklebte. In Mailand, das von römischem Einflusse frei blieb, ist an Stelle dieser Psalmodie ein einfacherer Eintrittsgesang üblich geworden.

III.

In noch stärkerem Maße sind populär geworden und noch lange geblieben verschiedene Gruppen von Gesängen, die aus einer gehobeneren Form des Gebetes und der **Rezitation** hervorgegangen sind, sich bei beiden Gottesdienstformen, besonders aber bei der Abendmahlsmesse ausgebildet haben und im Gegensatz zu dem Responsorial- und Antiphonargesang einen indigen christlichen Charakter besitzen.

Am frühesten mag wohl der alte Bußruf der Gemeinde, ihr allgemeinstes und kürzestes Gebet: *Kyrie eleison* gesanglich geworden sein, das als stets wiederholte Antwort auf die vom Liturgen vorgesprochenen Bitten den breitesten Raum im Gottesdienste einnahm und im Orient noch einnimmt. Die slavische Liturgie hat die Formel übersetzt, und

wenn es auch jetzt selten mehr von der Gemeinde selbst aufgenommen werden mag, so gehört doch das *Gospodi pomilui* zu den unentbehrlichsten und volkstümlichsten Bestandteilen jedes slavisch-orientalischen Gottesdienstes. Die lateinische Liturgie hat das Kyrie eleison nur teilweise übersetzt, hauptsächlich in den längeren bei Prozessionen gesungenen Litaneien, die nur in der Oster- und Pfingstnacht ein Bestandteil der Messe geblieben sind. Aber auch hier ist die Umrahmung, Anfang- und Endruf, heute noch griechisch, da das lateinische Volk die griechische Form und Weise längst so sehr zu seinem Eigentum gemacht hatte, daß bei der Umwandlung der Liturgie in die lateinische Volkssprache dieses Stück unberührt bleiben mußte. Auch in den Lesegottesdiensten fehlte das Kyrie als Eingangsruf nicht, und es ist nur wenige Jahre her, daß die letzte Spur dieses ehrwürdigen Brauches, der einst auch in Rom in Übung war, aus der Ostervesper der rheinischen Diözesen verschwunden ist. Im Dom zu Köln, aus dem erst die letzte Romanisierung ihn verdrängt hat, habe ich vor wenigen Jahrzehnten das feierliche Vesperkyrie an den Osterfesten noch mitgesungen.

Populär im eigentlichen Sinne ist das Kyrie aber mehr in der Litanei geblieben, die auch Luther noch wieder aufgenommen hat, also als gesangliche Ausprägung eines allgemeinen Gebets und als Wallfahrtsruf; auch deutsche Kirchenlieder ältester Zeit, besonders Lieder zu den Hochfesten schließen häufig mit dem Kyrie eleison ab; diese »*Leisen*« sind eine deutsche Popularisierung des Introitus und Kyrie der Messe.

Aber sonst fiel gerade in der Messe das populäre Kyrie früh der Schola Cantorum zum Opfer, die je nach der Festlichkeit den Gesang immer reicher ausstattete und zuletzt fast ebenso ausgeführte Melismen in das Kyrie hineinbrachte, wie sie beim Alleluja von Anfang an vorhanden waren. An beiden Stellen gab dieser Prozeß zu weiteren Umwandlungen und Neubildungen Anlaß.

Zunächst betätigt sich aber der gesangbildende Trieb noch an andern Teilen der Abendmahls- und Offiziumsmissa, und es wurden im Grunde mehr oder weniger alle Gebete und auch die Schriftlesungen davon ergriffen. Die Gemeinde bekräftigt das Gebet mit ihrem Amen, beantwortet den Friedensgruß des Bischofs oder Diakons, und auch nach den Schriftlesungen fehlt nie die Danksagung oder ein Lobruf der Gemeinde. Wenn dies naturgemäß schon um der Gleichmäßigkeit und Ordnung willen in sangmäßigem Tone geschieht, so tritt diese Ordnung auch im Vortrage der Gebete selbst und in den Lesungen in ihr Recht; es entstehen mehr oder weniger feierliche Gebets- und Lesungstöne, unterstützt durch den rhetorischen Tonfall, der auch den prosaischen Teilen der lateinischen Bibelübersetzung, besonders aber den knappen Kollekten, den kurzen zusammenfassenden Kirchengebeten eigen ist, die

zum teil wahre Wunderwerke spätrömischer Sprachschönheit sind. Der Vortrag im Innern der Sätze geschieht natürlich auf einem Rezitationston, aber die für den Vorleser eingesetzten Interpunktionszeichen sind durchaus nicht bloße Merkzeichen für die Pausen und Ruhepunkte, sondern sie bezeichneten auch für den Lektor die Art, wie dabei der Ton variieren, ob er nach unten oder oben fortschreiten sollte. Die Zeichen sind ja doch die gleichen, wie die der ältesten kirchlichen Tonschrift des Abendlandes, der Neumen. Unser Komma ist eine Neume; ursprünglich von unten nach rechts aufwärts gezogen, zeigt es die Erhöhung der Stimme an; noch heute wird es für die Fraktur-Schriftgießerei nie anders geschnitten, als in schräger Gestalt, — ein nicht mehr verstandenes Rudiment aus uralter Zeit. So sind Punkt und Gravis Zeichen des sinkenden Tonfalls; die andern Interpunktionszeichen sind Verbindungen dieser beiden und Verbindungen von Akut und Gravis, ein abwechselndes Auf und Nieder der Stimme anzeigend oder vorschreibend. Unser Fragezeichen, das früher auch mehr liegend geschrieben wurde, ist aus einem Punkt und einem Zirkumflex neuerer griechischer Schreibart, also einer Akzentkombination mit abgerundeten Enden, zusammengesetzt, mit andern Worten: das Fragezeichen ist ein Porrectus praepunctis oder in der Form der älteren Handschriften ein Torculus praepunctis, bedeutet also ein zweimaliges Auf- und Absteigen des Tones, wie es bei lebhafter Frage ziemlich der Natur entspricht.

In bezug auf die Größe der Intervalle sind aber diese Zeichen, wie die ganze Neumenschrift, unbestimmt, und das gestattet eine große Mannigfaltigkeit von Rezitationsmelodien, die allmählich zum Teil je nach Feierlichkeit des Anlasses sich wieder zu reicherem, gesanglicherem Vortrage entfalten können.

Von vornherein mehr gesanglich war die Präfation, bei der, wie auch beim Pater noster, die musikalische Kunst in das Zentrum der Abendmahlsmesse selbst vordrang. Denn die Präfation ist nichts anderes als die auf den Aufruf des Bischofs betätigte Danksagung der Gemeinde; sie ist also die Eucharistie selbst, von der der ganze Abendmahlsakt den Namen hat. Von der ältesten Nachricht und Form, die wir darüber aus der nachbiblischen Zeit besitzen, in der Didachè nämlich, fällt auch reiches Licht auf die Präfation der Messe. Jene sehr alte, wohl für palästinensische Christen bestimmte Schrift, die selbst sehr schöne und knappe eucharistische Gemeindegebete hat, fügt am Schlusse die merkwürdige Anordnung bei, daß, wenn Propheten bei der Feier zugegen seien, diese danksagen sollen mit welchen Worten sie wollen. Hier ist also die Umwandlung der einfachen Gemeindedanksagung in eine phrophetische, d. h. zu freier begeisterter Aussprache gehobene schon vorgesehen. Wenn man sich nun vergegenwärtigt, wie die Didachè die

Propheten — also etwas nüchterner gedacht, die gebildeten Geistesmänner, die Prediger — als die geborenen Hohenpriester der Gemeinde ansieht, so kann man verstehen, wie einerseits diese Danksagung dem aus diesen Geistesmännern gewählten Monepiskopos zufallen, andrerseits dieselbe auch bei späterer Textfixierung eine besonders gehobene, ja lyrische Form gewinnen konnte. Die Präfation als lyrisch gewordene Predigt, auslaufend in feierliches Gebet, tritt am charakteristischsten hervor in dem österlichen Praeconium »*Exultet iam angelica turba coelorum, exultent divina mysteria, et pro tanti regis victoria tuba insonet salutaris*«, usw., das auch nicht dem Kantor oder der Schola, sondern dem Diakon als dem nächsten höheren Gehilfen des Bischofs überwiesen ist; und hier, wie auch in der Taufweihepräfation und dem Ritus der Kirchweihe ist auch ein Einschlag aus geistig-wissenschaftlichen Elementen unverkennbar, vielleicht gnostischer, ganz sicher aber neupythagoreischer Herkunft.

Das Papstbuch schreibt die Einführung der Präfationsgesänge Sixtus I. c. 120 zu. Das ist reichlich früh, und man wird für den latinisierten Gesang eine erheblich spätere Umarbeitung annehmen dürfen; ebenso für das Sanktus, das nur den von der Gemeinde gesungenen doxologischen Schluß der Präfation bildet. Ursprünglich war auch die Melodie zusammenhängend in beiden Stücken; wir besitzen noch die älteste Sanktusmelodie, die der der Präfation konform ist; sie wird in den lateinischen Kirchen an den Wochentagen und bei Trauerämtern noch gesungen; an den Sonn- und Feiertagen erschien sie später zu monoton, zu einfach und wurde da durch feierlichere Gesänge verdrängt. Sicher ist hier eine vorlateinische Form auch im römischen Abendland anzunehmen, wie wohl auch beim *Gloria in excelsis*, während das ebenfalls ursprünglich griechische *Agnus dei*, das Vorbereitungsgebet der Gemeinde auf die Kommunion, erst auf einen der griechischen Päpste der späteren Jahrhunderte, Sergius I. 687—701, zurückgeführt wird. Auch diese Stücke, die zunächst mehr als Schmuck, denn als organische Bestandteile in die Messe eingefügt wurden, hat das Volk gesungen, und auch hier sind älteste Weisen erhalten geblieben und noch in Übung. Außer dem *Agnus dei* ist merkwürdigerweise das *Credo* das einzige Gesangstück der Messe, das erst nach der endgültigen Fixierung der abendländischen Liturgie eingefügt wurde.

Hiermit hat es eine eigene Bewandtnis. In Rom sperrte man sich förmlich gegen seine Einführung in die Messe, während es im Orient schon früh, in Spanien nach der Annahme des Katholizismus im 6. Jahrhundert Aufnahme gefunden hatte, im fränkischen Reiche aber in neuer Form als Gegengewicht gegen eindringende Ketzerei sich allmählich im 8. und 9. Jahrhundert verbreitete. Rom nahm es erst auf Betreiben Kaiser Heinrichs II. im 11. Jahrhundert auf. Interessant ist, wie in

sanktgallischen Handschriften noch im 10. Jahrhundert die griechische Form und die lateinische friedlich nebeneinanderstehen, der lateinische Text mit dem verhängnisvollen *Filioque*, das den Orient und den Occident mit scharfem Schnitt bis heute entzweit hat, der griechische Text ohne dasselbe.

Es wäre nach der Einführungsart dieses Gesangstückes sehr erklärlich, wenn auch seine melodische Form anders aussähe, als die älteren, vorwiegend über Rom oder von Rom aus verbreiteten Gesänge. Die alte, in manchem Betracht eigentümliche Melodie der fränkischen Form ist noch da. Es ist die einzige, auf die im früheren Mittelalter das Credo gesungen wurde. Ihr Anfang ertönt als Intonation des Glaubensbekenntnisses allsonntäglich in den Kirchen; es ist derselbe melodische Gang, den Joh. Seb. Bach in der H moll-Messe zu einem seiner großartigsten Vokalsätze verarbeitete; derselbe, den noch kürzlich ein junger bernischer Komponist als Symbol des aus den Stürmen des Lebens rettenden Gottesglaubens in einer »symphonischen Phantasie« verwendet hat[1]). In der Tat ist nun diese fränkische Credo-Weise der altchristlichen und auch altrömischen Melopöie fremd. Das dreizeilige Modell, aus dem sie, und zwar in ganz meisterhafter Art, geschnitten zu sein scheint, findet sich wieder in einem noch in unsern Tagen gesungenen altvlämischen Volkslied[2]), dem Lied vom Halewijn, einer uralten germanisch-keltischen Sagenfigur, die die Züge des Blaubart und des Rattenfängers von Hameln in sich vereinigt[3]).

IV.

Noch einmal müssen wir in die alte Zeit der abendländischen Kirche zurückgreifen, und zwar auf den vom römischen Einfluß in der Liturgie freier gebliebenen Mailändischen Zweig. Hier fanden durch die gewaltige Persönlichkeit des *Ambrosius* die **Hymnen** Eingang, die allerdings auch auf syrische und griechische Vorbilder zurückgehn, in der ambrosianischen, hervorragend volkstümlichen Form aber so festen Fuß faßten, daß sie bis heute nicht nur in der lateinischen Liturgie fortbestehen, sondern auch eines der Hauptfermente zur Entfaltung des deutschen Kirchenliedes geworden sind. Die ambrosianischen Hymnen sind so ein-

---

1) Volkmar Andreae, Schwermut — Entrückung — Vision.

2) In der von Coussemaker mitgeteilten Form; vergl. Fleischer, Sammelb. der IMG. I, S. 20.

3) Die Frage des Kausalzusammenhanges bedarf näherer Untersuchung; die Meinung Dom Pothier's (Der greg. Choral, Deutsche Ausgabe, S. 213), der in einer mehr syllabischen Mailänder Form das Modell des Credo sieht, teile ich nicht; ich glaube vielmehr, daß die syllabische Form eine Anpassung an mailändischen Brauch ist, wobei aber ein älterer Anfang und Schluß unberührt blieben.

fach als möglich aufgebaut, lauter Vierzieler, jede Zeile aus zwei iambischen Dimetern bestehend:

Aeterne rerum conditor,
Noctem diemque qui regis,
Et temporum das tempora,
Ut alleves fastidium.

Ambrosius selbst scheint sich noch streng an die Gesetze der klassischen Metrik gehalten zu haben, ja manche seiner Nachfolger haben uns mit sehr schönen Hymnen in komplizierten altklassischen Metren, wie im sapphischen, asklepiadischen, auch elegischen Versmaß beschenkt. Aber für den musikalischen Rhythmus, in dem diese Hymnen in der Kirche Platz fanden, waren die Zeiten eines quantitierenden Vortrags längst vorbei. Der musikalische Rhythmus suchte sein eigenes Gesetz, dem er leichter folgen konnte, wenn die Silben nur gezählt und nach Hebungen und Senkungen geordnet waren; das strenge Textmetrum aber durchbrach er, wie wir es ja selbst in unserer taktierten Musik fast nicht mehr berücksichtigen. Denken wir nur an unser *Integer vitae*, das als sapphische Strophe

– ⏑ – ‒ – ‒ ⏑ ⏑ – ⏑ ‒ – ⏑
Integer vitae scelerisque purus

zu deklamieren und zu messen wäre, das wir aber mit Fleming's schöner Melodie stets nur singen:

′ ′ ′ ′
Integer vitae scelerisque purus.

Die Renaissancezeit hat ja Versuche genug gemacht, die klassischen Versmaße, die auch bei Psalmenparaphrasen angewendet wurden, zunächst für die Schule mit Melodien zu versehen, die die Quantität der Silben möglichst nachmalten; selbst die Franzosen haben in dieser Zeit hexametrisch und im steigenden Ionicus gedichtet und musiziert. Die zweite, mit Klopstock einsetzende deutschpoetische Renaissance hat die alten Strophen dichterisch erneuert, aber die Musik folgte nur ausnahmsweise so rein, wie es in der schönen Komposition von Brahms zu Hölty's Lied: »Wenn der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt«, wenigstens in der Hauptstrophe ohne den Eindruck des Absonderlichen durchgeführt ist. Hat nun hier unsere mensurierte Musik dem klassischen Metrum nur ganz selten sich anschließen mögen und ihrem Wesen nach können, so sind in den mittelalterlichen, untaktierten Kirchenweisen die Metren förmlich untergegangen.

Über die Herkunft der kirchlichen Hymnenmelodien ist nicht viel bekannt: die ambrosianischen und einzelne spätere sind wohl ursprünglich weltliche Volksweisen. Im 9. Jahrhundert etwa entstand auf fränkischem Boden der Adventhymnus »Conditor alme siderum« in ambro-

sianischem Versmaß, aber mit völliger Freiheit gegenüber den alten Gesetzen der Metrik. Die ziemlich syllabische und ungemein volkstümliche Melodie, die eine lebhafte, freudige Bewegung angesichts des wiedererwarteten Heilands atmet, führt uns, wie die Credo-Weise, wieder in die Nähe der ältesten germanischen Volkspoesie. Sie gehört nämlich auch dem Reuzen- oder Riesenliede der Niederdeutschen an, in welchem der gepanzerte Riese, der spätere Roland, herbeigerufen wird, dessen Puppe alljährlich die Kinder in Prozession umhertragen[1]. Also beiderseits eine Art Adventscharakter, der die Übertragung der Melodie von einem Lied auf das andere erleichterte.

Die Hymnen kommen in der Abendmahlsmesse nur an wenigen Stellen vor; ihren Hauptplatz fanden sie in den psalmodischen Gottesdiensten, wo sie meist wirksam zwischen die Psalmodie und die Lesungen eingeschoben wurden. Rom hat auch sie erst im späten Mittelalter adoptiert.

V.

Hiermit wären nun jene alten Gesangsformen erschöpft, deren gemeinsamer Charakter darin besteht, daß sie sich in ihrer reichen Mannigfaltigkeit fest in die Liturgie eingefügt haben, ja diese Liturgie recht eigentlich bilden: die Responsorial- und Antiphonargesänge, die Gebets- und Lesungsrezitative, die eucharistische Präfation und das Vater Unser, die Hymnen. Dieses feste Gefüge hat Jahrhunderten Stand gehalten; es ist noch heute in seinen Hauptelementen vorhanden und bietet so auch der Kunstforschung einen unendlich reichen, noch lange nicht ausgeschöpften Stoff. In Kürze müssen wir nun aber noch jener Bildungen Erwähnung tun, die zur langsamen Zersetzung dieses festen Gefüges geführt haben.

Den ersten Angriffspunkt boten die langen Melismen des Allelujagesanges, auch der späteren Kyrie- und Sanktuskomposition. Auf die Melodiephrasen der Allelujas, die Jubili oder Sequentiae hießen, dichtete namentlich der berühmte Notker von St. Gallen im 9. Jahrhundert prächtige Verse von plastischer Kraft, wobei auch die Melodien eine durchgreifende Bearbeitung erfuhren. Nördlich der Alpen fanden diese neuen Lieder, die nun auch **Sequenzen** hießen, als Zusätze zu den Gradualresponsorien und Ersatz der Alleluja-Melismen ganz allgemein Anklang, im Süden aber fast gar nicht. Rom sträubte sich dagegen; durch die tridentinische Reform fielen sie wieder dahin mit Ausnahme von vieren der schönsten, die sich so eingebürgert hatten, daß sie nicht mehr zu verdrängen waren. Peter Wagner in Freiburg i. Ue., der nebst den Benediktinern von Solesmes und von der Beuroner Kongre-

1 Fleischer, Sammelb. d. IMG. I, S. 23ff.

gation zu den besten Kennern des gregorianischen und altkirchlichen Gesanges zählt, glaubt in der höchst originellen Gliederung der Sequenzen Anlehnung an mittelgriechische Formen zu erblicken. Der Verkehr griechischer, gelehrter und musikalischer Mönche in St. Gallen war gewiß sehr lebhaft; auch ist es eine anziehende Hypothese, daß die Melodie, die Notker als *Romana* bezeichnet, eher dem lange vergessenen großen byzantinischen Dichter Romanos zuzuschreiben sei. Aber doch folgt man hier nur zögernd, da einige der Melodien ausdrücklich als abendländische bezeichnet werden, eine oder zwei aus Metz stammen, einige aus dem zeitgenössischen Volksgesang; nur wenige tragen griechische Titel oder werden direkt »griechisch« genannt. Der erste Anstoß kam auch für Notker von Westen oder Nordwesten aus dem Kloster Jumièges. Allerdings verhielt er sich diesem gegenüber selbständig; aber auch von orientalischer Einwirkung sagt er nichts, und es bleibt doch möglich, daß irisch-keltische Elemente durch den einflußreichen Musikmeister Marcellus, mit seinem irischen Namen Moengal, der auch Notkers Lehrer war, Eingang in die St. Gallische Klosterschule gefunden hätten. Fremdartig bleibt die Gliederung und Komposition der Sequenzen immer; ihre Entwicklung geht denn auch deutlich nach Konformierung mit den regelmäßigeren Formen des strophischen Hymnenbaues, so daß die um die Mitte des 12. Jahrhunderts entstandenen Sequenzen Adams von St. Victor sich von diesen nur wenig mehr unterscheiden.

VI.

Wenn die Sequenzen die alten Formen nur an einer Stelle angegriffen haben und zuletzt doch wieder zurückweichen mußten, so hat eine *nova musica*, die allerdings mit ihren Wurzeln auch in das Altertum zurückreicht, seit dem 12. Jahrhundert fast auf allen Punkten gleichzeitig eingesetzt, um den alten Bau innerlich zu zersetzen: das ist die Mehrstimmigkeit mit ihrer notwendigen Begleiterscheinung, der Mensur, der Taktgliederung. Wir wissen alle, in welchem Maße diese *nova musica* gesiegt hat. Ohne Mehrstimmigkeit oder wenigstens Akkordgrundlage und ohne Takteinteilung können wir uns heute kaum eine Musik denken, und es ist ein wahres Wunder, daß noch reiche Reste des alten lateinischen Kirchengesangs vorhanden und, wenn auch mannigfach modifiziert, noch in Übung sind; ja es ist ein fast allzukühnes Unterfangen, daß gewichtige Kreise in der römischkatholischen Kirche in unsern Tagen noch an eine umfassende Rekonstruierung denken. Im Anfang erschien der mehrstimmige Gesang, die *musica mensurata*, nur als eine bescheidene Kolorierung, die etwa an Hochfesten ein einzelnes Responsorium oder Offertorium, die geraden Psalmverse oder die ständig wiederkehrenden Meßgesänge, Kyrie, Gloria, Sanktus, mit größerer Feierlichkeit umkleiden

sollte. Aber von hier aus drangen die Neubildungen allmählich in fast alle Formen ein, bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts, als die abendländische Welt mit dem Wunderbau der klassischen Kontrapunktik eines Palestrina, Orlando di Lasso, der beiden Gabrieli und hunderter andrer Meister berauscht und durchsättigt war, der ehrwürdige gregorianische Choral selbst, nach mehr als tausendjährigem, unbestrittenem Heimatrecht, als nicht mehr zeitgemäß erschien und sich einer Revision unterwerfen mußte, die erst von gelehrten und in die gesangliche Eigenart der Liturgie sich vertiefenden Benediktinern unserer Tage als eine weitgehende Zerstörung seines innersten Wesens erkannt wurde. Es ist nicht einzig dem festen Bau der lateinisch-abendländischen Liturgie zu verdanken, daß einerseits der mehrstimmige mensurierte Gesang sich wie von selbst an die Stelle von gregorianischen Liedern einzuschieben vermochte, andrerseits auch die sehr bedeutenden Veränderungen an der traditionellen Gestalt des Chorals keine merkbaren Erschütterungen mehr hervorriefen. Die Liturgie, besonders die der Messe, war eben auch in einer Gestalt fest geworden, die den Gesang eines erheblichen Teiles seiner ursprünglichen Bedeutung entkleidet hatte. In der alten Auffassung ist die Messe nicht ein bloßer Akt des Bischofs oder Priesters. Zunächst ist das Volk, die Gemeinde aktiv in den Responsionen zum Gebet und Gesang und in den Haupthandlungen: sie bringt die Gaben dem Bischof an den Altar und beteiligt sich in corpore an der Kommunion. Aber auch als Offiziant am Altare tritt der Bischof nicht alleinhandelnd auf; wie er zum Vollzug der Liturgie als liturgisches Buch sein Sakramentarium hatte, der Lektor sein Lektionarium, der Diakon sein Evangeliarium, so hatte auch der Kantor sein Kantarium oder Responsoriale, und in den Sakramentarien des ersten Jahrtausends stand von dem Inhalt der übrigen liturgischen Bücher zumeist gar nichts. Erst die Bedürfnisse der Mission, zumal in der karolingischen Zeit, dann die Einrichtung der Privatmessen und andere Umstände brachten allmählich die Bestandteile aller dieser Bücher mit in das Sakramentar des bischöflich-priesterlichen Altardienstes hinein, so daß nun der Priester aus dem einen Buche auch selbst die Lesungen vornehmen, ja die Gesänge vortragen oder wenigstens rezitieren konnte. Diese Entwicklung ist aber erst gegen 1200 beendigt. Es ist leicht einzusehen, wie das dahin führen mußte, daß der Priester, der sein jetzt zum vollständigen Missale gewordenes Sakramentar in Händen hatte, im Notfalle der übrigen Offizianten ganz entbehren konnte. Der gesangliche Vortrag der Kantoren verlor dadurch den Charakter eines integrierenden und notwendigen Teiles der Liturgie und war nur mehr ein Zubehör, das man ja nicht gern vermißte, auf das man aber doch bei kleinen Verhältnissen verzichten konnte. Wenn nun auch noch der Priester während des Vortrags der

Kantoren, des Chores oder des Volkes ruhig in der Aktion fortfuhr oder besondere Gebete, die zuletzt auch in die offiziellen Bücher kamen, einflocht, so war der Gesang eigentlich entwertet und die Liturgie zerrissen. In dieses lose Gefüge dringt nun die musikalische Kunst in der unendlichen Mannigfaltigkeit ihrer neuen Formen, vokalen und instrumentalen, fast wahllos ein; erschien ja doch die Liturgie, wie man sie jetzt auffaßte, durch den inzwischen ruhig fortgehenden Priesterakt auf alle Fälle gesichert.

VII.

Dadurch war die Entwicklung des Gesangswesens je länger je mehr sich selbst überlassen; sie war zu einer mehr untergeordneten kirchlichen Angelegenheit geworden. Es häuften sich verweltlichte Prunkgesänge und Instrumentengetöse, was im Anfang des 16. Jahrhunderts die Wirkung hatte, daß in jenen der Reformation zugewandten Gegenden, die unter schweizerischem Einfluß standen, das kirchliche Musikwesen als solches mit unter die zu beseitigenden Mißstände gezählt wurde. Aber auch hier zeigte sich die Stärke des gesanglichen Triebes und die innere Berechtigung gerade dieses Kunstgebietes im christlichen Gottesdienst auch des protestantisch-reformierten Kirchenzweiges. Nur kommt jetzt eine von den alten Kirchengesangsformen fast ausschließlich zur Entfaltung, die Hymnopöie. Das **Kirchenlied** ist der Hymnus der Neuzeit. Die Engländer nennen ihre Kirchenlieder heute noch Hymnen. Das Kirchenlied teilt mit dem Hymnus den gleichmäßigen Strophenbau; es ist von vornherein volksmäßig gedacht in Dichtung und Weise, wie die ältesten und besten der lateinischen Hymnen. Manche der deutschen Kirchenlieder der Reformationsperiode sind direkt aus den lateinischen Strophenhymnen hervorgegangen, andere aus dem noch spärlichen Schatze älterer deutscher Volkslieder kirchlichen Charakters. Aber auch die nichtstrophischen Gesänge der Liturgie verwandeln sich jetzt in Strophenlieder, das Kyrie, Gloria, Sanktus, das Credo, das Vater Unser, die Litanei, alles wird strophisch, und was das wichtigste war, auch die Psalmen. Hiermit wird zuletzt auch der Widerstand der Züricher und Berner gegen den Gesang im reformierten Gottesdienste gebrochen. Denn wenn auch die Psalmenlieder oft nur freieste Paraphrasen sind, so konnten sie doch immerhin noch als Bestandteile der heiligen Schrift, ihr Absingen demnach als eine besondere Art Schriftlesung gelten; und als die schnell sich ausbreitenden französischen Psalmen einmal in der mundgerechten Lobwasser'schen Verdeutschung vorlagen, da wurden sie auf zweihundert und mehr Jahre der ausschließliche Gesangsstoff im reformierten Gottesdienste französischer, deutscher, italienischer, romanischer und niederländischer Zunge, dank dem strengen Schriftprinzip, das

schon einmal im kirchlichen Altertum, auf einem Konzil zu Laodicea im 4. Jahrhundert nämlich, eine ähnliche Ausschließlichkeit hervorgerufen hatte.

Die Erstarrung des Gesangswesens in den Lobwasser-Marot'schen Psalmen hat aber vielfach das Bestreben gezeitigt, diese liturgisch zu gliedern und abwechselnd von der in verschiedene Chöre und Sologruppen abgeteilten Gemeinde vielstimmig vortragen zu lassen. Diese eigentümliche kirchengesangliche Phase bedeutet eine förmliche neue Liturgie gesanglicher Art, die in den hochmusikalischen Niederlanden frühe Pflege gefunden haben mag, in der Ostschweiz aber bis in die rhätischen Täler hinauf gewiß anderthalb Jahrhunderte lang geblüht hat. Eine genauere Durchforschung rhätischer Dorfarchive wird hier noch überraschende Ergebnisse liefern.

In der lutherischen Kirche hat man die Beschränkung des Gesanges auf die Psalmen nie gekannt, sondern sich dem durch des Reformators geniale Energie heraufgeführten Liederfrühling rückhaltlos hingegeben, dem zuletzt auch die reformierte Kirche sich nicht mehr entziehen konnte.

Ja selbst die römisch-katholische Kirche hat die deutsche Hymnodie nicht ganz von sich fernhalten können; doch hat diese nirgendwo mit der lateinisch gebliebenen Liturgie eine organische Verbindung gefunden: über bloße Duldung in der Privatmesse hat das deutsche Lied es wenigstens im Abendmahlsgottesdienst nicht gebracht; in dieser sogenannten deutschen Messe aber entwerten sich eigentlich Altarliturgie und Liedersingen gegenseitig, statt einander zu ergänzen und zu unterstützen.

Wie sind nun aber diese Kirchenlieder alle, die sich nur im deutschen Idiom schon hoch in die Tausende belaufen, in Wort und Weise entstanden? Soviel Lieder, soviel Fragen! Bei den meisten Liedern hat weniger der rein liturgische, als der erbauliche Zweck, sei er mehr belehrender oder mehr ethischer Natur, den Anstoß zur Dichtung gegeben. Oft geht die Melodie voraus, die mit einem weltlichen oder auch geistlichen Texte schon im Volke lebte und die geistliche Parodie gleich wirksam zu machen versprach, — ein Vorgang, der heute noch alltäglich ist, der aber schon bei den Sequenzen und den alten Hymnen vorliegt; ja selbst das biblische Psalmenbuch hat bei einer Anzahl von Liedern Überschriften, die kaum anders als auf ältere Melodievorlagen gedeutet werden können.

Doch hat das Reformationszeitalter auch ungezählte wertvolle Originallieder hervorgebracht, die vielfach die Eigenart des Meistergesangs und die Rhythmik des Kontrapunkts atmen. Typisch ist das Lutherlied: »Ein feste Burg ist unser Gott«. Es war ein abgeschmackter Gedanke, daß die berühmte Melodie aus Bestandteilen »gregorianischer« Gesänge

mosaikartig zusammengesetzt sei. Man sollte doch am ehesten meinen, daß die seltene elfzeilige Strophe, die mit ihren so ganz verschiedenen Zeilenlängen kaum eine Parallele hat, ihre »Weis« gleich bei sich gehabt haben müßte. Auch ist die Weise so sehr aus einem Guß, daß, wenn man die erste Zeile hat, die anderen logisch daraus hervorgehen; man kann also ganz absehen davon, daß die Vergleichsobjekte, die man als angebliche Quellen herbeigezogen hat, tatsächlich erst aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts herrühren.

Wie ein schönes Lied wird, sich kirchlich festsetzt, weiterlebt und förmlich weiterschafft, das mag ein anderes allbekanntes Beispiel uns erzählen.

Da ging in Tirol ein Handwerksburschenlied im Schwange mit einer einfach munteren Weise:

Innsbruck, ich muss dich lassen,
Ich far dahin mein strassen,
In fremde land dahin.

Das wird zur Zeit von Kaiser Max um 1500 zu einem feinen höfischen Lied umgearbeitet, und die unbedeutende Weise erhält durch eine ganz kleine Änderung, die der große Liedmeister, der Vater des älteren deutschen Kunstliedes, Heinrich Isaac, an ihr vornahm, einen ganz eigenen, zarten und sehnsüchtigen Zug. Nun ist es wie prädestiniert zu einem Kirchenliede. Ein lutherischer Pastor in Breslau findet auf verblüffend einfache Weise den gegebenen Weg dazu: er streicht das Wort »Innsbruck« aus und schreibt »O Welt«. So ist es ein evangelisches Sterbelied geworden:

O Welt, ich muss dich lassen,
Ich far dahin mein strassen
Ins ewig vaterland.

Das war noch im 16. Jahrhundert. Nun war aber das Lied mit Isaac's Melodie schon so allgemein geworden, daß im 17. Jahrhundert der berühmte Paulus Gerhardt von neuem daran anknüpfen konnte. Er läßt nun den neuen Anfang: »O Welt« wieder stehen, fährt aber fort:

»O Welt, sieh hier dein Leben
Am Stamm des Kreuzes schweben«.

Aus dem Sterbelied ist ein Passionslied geworden. Gerhardt dichtet weiter auf die Isaacweise sein berühmtes Abendlied: »Nun ruhen alle Wälder«, dessen ungewöhnliche Popularität nicht nur heute noch fortdauert, sondern auch den Anstoß zu Dutzenden von Kirchenliedern in der einmal geprägten Strophe gegeben hat, die selbst wieder Dutzende von neuen Melodien hervorriefen. Der schönste Ableger ist Claudius' Abendlied: »Der Mond ist aufgegangen«, das mit Schulz' klassisch ein-

facher Weise wieder in die Kirche einzudringen beginnt, nachdem es ein halbes Jahrhundert lang fast ganz in die Schulliederbücher verwiesen war[1]).

VIII.

Wer wollte den hohen Kunstgehalt, die religiöse Werbekraft dieses Liederschatzes bestreiten? Trotzdem ist sein Wert als kirchlich-liturgischer Gesangsstoff nicht unbeschränkt. Das Lied ist ja ungemein mannigfaltig in seiner Verwendbarkeit, ist volkstümlich, allen religiös-sittlichen Bedürfnissen anzupassen, für persönliche und liturgische Zwecke gleich geeignet. Es hat sich auch in den protestantischen Kirchen eine Liederfolge herausgebildet, die an die altkirchliche Liturgiegliederung erinnert: Eingangslied, Hauptlied, Schlußlied.

Aber besonders ist die Strophenform doch vielfach hinderlich; die Gefahr der Monotonie zumal bei langen Strophen und einer großen Strophenzahl, die doch zum Ausdruck des Gedankens des Dichters nötig sein kann, läßt eine Ergänzung des Gesangstoffes durch flüssigere Formen wünschen. Dazu hat sich der Kunstgesang, der in der lutherischen Kirche nie ganz verstummt war, besonders durch die Ausbildung der **Kirchenkantate** geeignet erwiesen. Aber es bedurfte der ungeheuren und sieghaften Kunst eines Joh. Seb. Bach, um die Banalität der Zeitpoesie so zu überwinden, daß diese Kunstwerke heute noch erhebend wirken können. Mit ihrem Einschlag von Choralstrophen ersetzen sie gewissermaßen die alte Psalmodie und Hymnodie.

Weniger empfindlich wirken die Mängel der Texte, wo ein reichlicher biblischer Untergrund vorhanden ist; aber in dem Riesenwerke der Bach'schen Matthäuspassion ist die Kirchenkantate doch völlig über sich selbst hinausgewachsen. Die biblische Leidensgeschichte mit verteilten Rollen, wie sie schon die altkirchliche einfachere Rezitation angebahnt hatte, die betrachtenden Zwischengesänge der Tochter Zion und einer idealen Gesamtgemeinde, dazwischen die eingestreuten wunderbaren Kirchenliedstrophen, in denen die Gemeinde sich selbst vor dem Kreuz ihres Heilandes wiederfindet, endlich die gewaltigen Umfassungschöre, der eine, achtstimmige mit dem hindurchklingenden Passionslied Agnus dei: »O Lamm Gottes unschuldig« — welch ein Aufbau! Und doch ist dies erschütterndste Stück der musikalischen Weltliteratur bei seinem tief erbauenden Werte, bei der meisterhaften Verwendung und Gliederung der wesentlichsten liturgischen Gesangselemente doch im strengen Sinne keine Kirchenmusik. Der Beiwohner erhält das unvergleichliche Bild, aber auch nur das Bild einer das höchste Mysterium feiernden

1) Näheres hierüber in meinem Beitrag zur Festschrift für den Basler Kongreß der IMG. (jetzt Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Christengemeinde; der Hörer findet um so mehr Erbauung, je kunstverständiger er ist; aber die es singen und spielen, sind keine Gemeinde, sie stellen sie nur dar; und wenn sie es wären, der Hörer tritt nicht in sie ein; eine reale Gemeinde erwächst nicht daraus.

Ebensowenig geschieht dies bei einer Missa sollemnis, sei sie von Liszt oder Beethoven, so tiefgedachte Kunstwerke voll religiösen Gehaltes sie sein mögen; die vom Altare aus geleitete kultische Aktion, von der sie doch einen Teil bilden sollen und um derentwillen sie doch eigentlich da sind, schrumpft neben ihnen zu einer bedeutungslosen Nebensache zusammen, und das Volk kommt doppelt um sein Recht.

Eine Fülle von kunstgeschichtlichen und ästhetischen Problemen eröffnet sich bei der Frage nach der Entstehung von Kirchengesängen; ganz kann man diesen nur beikommen von der theologischen Seite, d. h. von der Geschichte und ästhetischen Theorie der Liturgie aus.

Von den so gewonnenen Richtlinien geht aber ein breiter Weg auch zum Volke hin, das, von dogmatischen Vorstößen aufgeschreckt, von moralischen Experimenten aller Art hin- und hergeschleudert, durch kirchliche und kirchenpolitische Wirren bedrückt, die innere Ruhe, die es vom Göttlichen ersehnt, immer noch am ehesten auf dem Boden des Schönen sucht; und ich weiß kein Mittel, vielleicht auch Predigt und Sakrament nicht ausgenommen, das mehr imstande wäre, dem Volke das kirchliche Heimatgefühl zu verschaffen und zu erhalten, als ein durch die gemeindlich-liturgischen Forderungen gegliederter Kirchengesang.

Dieses kirchliche Heimatgefühl ist ja kein absolutes Ziel, aber es bleibt doch der wertvolle und unentbehrliche Nährboden, der seine Ergiebigkeit an uns allen erprobt hat, dem wir alle unsere religiöse Entwicklung verdanken, ohne den wir keine Christen wären.

Nun kann ja die kirchenmusikalische Kunst- und Altertumswissenschaft, so wenig wie irgendeine kirchliche Autorität, abgestorbene Formen wieder zum Leben erwecken. Aber indem sie verschüttete Wege und überwucherte Prachtbauten bloßlegt, eröffnet sie den Blick auch in ewige Ideen, die nicht sterben und Keime der Erneuerung auch in die Formen senken; und so wirkt sie an ihrem Teile dazu mit, daß die Tonkunst, wie es von der Architektur als selbstverständlich gilt, und wie es Malerei, Skulptur und Poesie auch tun, auf diesem Ehrenplatze wieder dienen lerne und so die kirchliche Heimat wieder zu einem Jungbrunnen machen helfe, in den auch die gereifteste und freieste religiöse Persönlichkeit gern und mit Nutzen sich versenken kann.

Author Thürlings, Adolf

Title Wie entstehen Kirchengesänge

Pamph
Theol
Hymnol
T

DATE.	NAME OF BORROWER.
Nov. 16. 1933	Ernest Haber